

- Rutsch, Bettina: *Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a. M. 1998.
- Schlötterer, Reinhold: „Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals“. In: *Hofmannsthal-Blätter* 33 (1986), S. 47–58.
- Schneider, Florian: „Augenangst? Die Psychoanalyse als ikonoklastische Poetologie“. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11 (2001), S. 197–240.
- Schneider, Sabine: „Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewusste Poetik der Evidenz“. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11 (2003), S. 209–248.
- Schneider, Sabine: „Die Welt der Bezüge. Hofmannsthal zur Autorität des Dichters in seiner Zeit“. In: *Colloquium Helveticum* 41 (2010), S. 203–221.
- Schneider, Sabine: „Helldunkel – Elektras Schattenbilder oder die Grenzen der semiotischen Utopie“. In: dies.: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen 2006, S. 342–368.
- Schneider, Sabine: „Poetik der Illumination. Hugo von Hofmannsthals Bildreflexionen im Gespräch über Gedichte“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71 (2008), Heft 3, S. 389–404.
- Seel, Martin: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a. M. 2007.
- Sommer, Manfred: *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*. Frankfurt a. M. 1996.
- Treiber, Hubert: „Zur Logik des Traumes bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus *Menschliches, Allzumenschliches*“. In: *Nietzsche-Studien* 23 (1994), S. 1–41.
- Tylor, Edward B.: *Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte*. Unter Mitwirkung des Verfassers ins Deutsche übertragen v. J.W. Spengel u. Fr. Poske. 2 Bde. Leipzig 1873.
- Tylor, Edward B.: *Primitive Culture. Reasearch into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. 2 Bde. London 1871.
- Vischer, Friedrich Theodor: „Das Symbol“. In: ders.: *Altes und Neues*. Stuttgart 1889, S. 290–342.
- Vogel, Juliane: „Priesterin künstlicher Kulte. Ekstase und Lektüren in Hofmannsthals *Elektra*“. In: *Tragödie – Idee und Transformation*. Hg. v. Hellmut Falshar. Stuttgart u. a. 1997, S. 287–306.
- Wellbery, David E.: „Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals“. In: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Hg. v. Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 186–212.
- Wiesing, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a. M. 2005.

Alexander Honold

## Exotisch entgrenzte Kriegslandschaften: Alfred Döblins Weg zum „Geonarrativ“ *Berge Meere und Giganten*

Was eigentlich geschieht an den Rändern der durch Atmosphäre, Gravitation und Drehbewegung verbundenen Heimatkugel irdischen Lebens? Etwa dann, wenn die zivilisatorischen Makro-Ereignisse von diesem Erdklumpen nicht mehr zusammengehalten werden können?

Kein Ohr hörte das Schlürfen Schleifen, das seidig volle Wehen an dem fernen Saum. Geschüttelt wurde die Luft im Rollen und Stürzen der Kugel, die sie mitschleppte. Lag gedreht an der Erde, schmiegte sich gedrückt an dem rasenden Körper an, wehte hinter ihm wie ein aufgelöster Zopf. (BMG 367)<sup>1</sup>

Aus großer Entfernung, zeitlich wie räumlich genommen, nimmt sich das, von Alfred Döblins kosmischer Imagination beschrieben, folgendermaßen aus: „Sechzig Kilometer Sauerstoff-Stickstoffwellen, Meilen Wasserstoff wirbelte der Erdball durch den schwarzen kraftdurchfluteten hauchfeinen Äther.“ Ihm, dem Erdenglobus, weit entfernt als Zentralgestirn zugeordnet ist der

Unband von Feuer, die einäschernde Hölle alles Kriechenden Fliegenden Hüpfenden, die Sonne in abenteuerlicher Ferne durch den eisigen Äther hin. Das weiße wallende Flammenmeer. Durch die Wolkenbänke flimmerte es, wärmte. (BMG 367)

Mit Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* lag zum ersten Viertel des 20. Jahrhunderts eine Zukunftsphantasie auf nichtphantastischer Erzählbasis vor, die gleich den kosmogonischen Mythen der Alten nicht weniger als Erde und Himmel in Wallung zu bringen sich vornahm. Die Idee des Weltenbrands kam dem Expressionismus weniger unzeitgemäß vor als anderen Geistesepochen. Bei Döblin sind alle grundstürzenden Kataklysmen an ein Szenario irdischer Elementargewalten gebunden. Der Roman *Berge Meere und Giganten* ist Märchen und Science Fiction in einem,<sup>2</sup> gespickt mit ethnologischen Anekdoten, gewürzt mit politischer Verschwörungs-Dramaturgie und gesalbt mit geognostischen Spekulationen. Am

<sup>1</sup> Döblin, Alfred: *Berge Meere und Giganten*. Hg. v. Gabriele Sander. Düsseldorf 2006; Zitate nach dieser Ausgabe werden im Haupttext fortlaufend nachgewiesen mit der Sigle BMG und der jeweiligen Seitenzahl.

<sup>2</sup> Klotz, Volker: *Nachwort zu Berge Meere und Giganten*. Olten 1977, S. 515 u. S. 521.



Ausgangspunkt der Arbeit, so erinnert sich der Autor, stand ein heftiger Eindruck beim Urlaub am Ostseestrand 1921. Dort hatte er nichts weiteres gesehen als einen Haufen Steine, „gewöhnliches Geröll, das mich rührte“.<sup>3</sup> Nichts als ein kleiner, schlichter Kern scheinbar toter Masse, zu Klumpen ausgeformt.

Was Döblin mit seinem Roman entwirft, ist ein neuartiges Textgenre, aus alteuropäischen Wurzeln genährt und ins globale Zeitalter ausgreifend, ein Lied von der Erde oder, nüchterner ausgedrückt, ein *Geo-Narrativ*.

Dies ist die Erde. Die leuchtende brennende Urwelt geht über ihr auf und unter. Ein welliger Mantel aus Gesteinen bedeckt ihren Rumpf. Tausend Meter tief und tausend hoch geht das Gestein. Kontinente und Inseln strecken Gebirge Ebenen Steppen Wüsten aus. Das Wasser bricht in Quellen aus den Bergen. Meere überfluten die Talmulden. Schwer schwimmen Gebirge Gneis Schiefer auf der schmelzflüssigen glühheißen Masse, die von Zeit zu Zeit die steinerne Kruste durchbricht, sie mit Stichflammen erweicht und hin und her wiegt. (BMG 369)

Soweit das liebevolle, sympathisierende Porträt des in Bewegung geratenen Planeten.

Bröckelnde Hochgebirge, schmelzende Gletscher, gigantische Flutwellen, sich häufende Wirbelstürme und der atmosphärische Klimawandel als Globalphänomen haben die Szenarien einer tiefgreifenden Umgestaltung des Planeten so nahe gerückt, dass Döblins Imagination ihren steilen Projektionswinkel längst eingebüßt hat. Bei Lichte besehen hat sie sich seit je schon als eine Expedition nicht ins Kommende, sondern zurück in die Anfänge verstanden. Primitivismus als Avantgarde-Formel bedeutet für Döblin hier einen Rücksturz ins Elementare: Nach vorn zur Genesis. Wie Schöpfungsgeschichte einsetzt mit der im Werden begriffenen Welt, so zeigt Döblins Blick aus den Fernen den blauen Ball als ein fortwährend andauerndes Schöpfungsereignis, bei dem die Elemente einander umwinden, verdrängen und umgestalten. Der geognostische Mythos, den Döblin in dieser fast hymnischen Passage seines Romans nachdichtet, gleicht demjenigen aus Hesiods *Theogonie* darin, dass er nicht Wortgewalt aus dem Nichts heraus wirken lässt, sondern dass vielmehr die Kräfte der Trennung und Vereinigung darin das entscheidende Werk zur Weltentstehung beitragen; und doch ist dieser geognostische Mythos für Döblin ganz und gar zeitgenössischen Ursprungs, wie zum Ende dieser Ausführungen gezeigt werden soll.

Zunächst aber ist als paradoxer Umstand festzuhalten, dass Döblins Geonarrativ in weiter, jahrhunderteferner Zukunft spielt, und dass es von dort her die

irdischen Uranfänge entfaltet, kurz bevor in der zweiten, exponentiellen Zukunft des Romans die Erde selbst diese Schöpfungsarbeit ein zweites Mal, und nun von Menschenhand, leidet. „Denn es sollen wohl Berge weichen und Hügel hinfallen“ (Jes. 54, 7–8), lautet die Urformel der alttestamentlichen Gnaden-Garantie. Die Gestalt der Erde ist eine unverbrüchliche, sanktionierte Größe, und als ein Theologoumenon ersten Ranges ist sie der Allmacht Gottes vorbehalten. Im Roman aber geht die Gestaltungskraft auf den expressionistischen Meister der apokalyptischen Erneuerung über.

Es dauert mehr als dreihundert Seiten, ehe in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten* die raumgreifende Haupthandlung des Romans in Gang kommt. Bis zum großen Auftritt nämlich der *Berge Islands*, welchem derjenige der *Meere* des grönländischen Eises folgt und sodann das die Zivilisation Europas rettende Eingreifen der *Giganten*. Giganten Meere Berge: diese drei. Sie sind die titelgebenden Protagonisten, und trotz der epischen Breite und Länge des Romans fassen die asyntaktisch gereihten Schlüsselbegriffe des Titels den Erzählkomplex vollständig und richtungskonform zusammen. Die Basishandlung des Romans als eines Geonarrativs der drei Urgewalten wird frei, sobald das ganze vier Bücher des Romans umfassende Vorgeplänkel absolviert ist und die rapide Abwirtschaftung der Gesellschaften Europas und der gesamten westlichen Welt aus künftiger Sicht erzählend nochmals durchlaufen bzw. rekapituliert worden ist. Merklich mühsam sucht diese im Entstehungsprozess sich dehnende Vorgeschichte die trennenden Jahrhunderte zwischen der Schreibzeit und der Zukunftszeit zu überbrücken, ehe das Erzählverfahren auf die Gegenwarts-Direktheit des Geonarrativs umstellen kann.

Bis dahin sind die Situationen, Figuren und Linienführungen hochkomplex, hernach wird es einfach und kolossal. Aber immerhin: Was dann bewegt und über das Spielfeld geschoben wird, sind nicht mehr Privatfiguren, sondern Erdmassen größten Ausmaßes, nämlich Kontinentalplatten. Die Basisnarration läuft deshalb so betont schwerfällig an, weil ihr vorgesetztes Thema gerade nicht mehr der einzelne Held oder die Konfliktlinien interpersonaler Konstellationen sind – auch wenn Döblins Erzählstil in seinem langen, kurvenreichen Anstieg zum geognostischen Epos weiter aus diesem literarischen Repertoire schöpft. Vielmehr stellt Döblin in diesem Roman nichts Geringeres als das Ganze des Globus und seiner Geschichte zur Disposition, eine phantastische Archäologie und Prognostik derjenigen Bedingungen entwerfend, unter welchen der Erdball zum Träger der menschlichen Ökumene werden respektive es bleiben konnte.

<sup>3</sup> Döblin, Alfred: „Bemerkungen zu *Berge Meere und Giganten*“. In: ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 49.



## I Das Zeitalter des Primitivismus als ästhetische Signatur

Döblins literarische Ästhetik gewinnt, nach der frühen Prosa aus der Studienzeit, ihre spezifische Ausprägung in den 1910er-Jahren, sie ist überschattet vom Kriegs- und Lazarettendienst im Elsass und gezeichnet von den dabei gemachten Erfahrungen der entfesselten Waffengewalt, der körperlichen Verstümmelungen und des psychischen Leidens. Zugleich erlebt Döblin das Zeitalter als eine *epoché* im Wortsinne, als innehaltenden Einstand des geschichtlichen Fortschritts, als so krisenhafte wie machtvolle Erschütterung und Mobilisierung größter Massen, mit der Folge einer tiefgreifenden Umgestaltung stabil geglaubter Traditionen und institutioneller Gefüge.

Ästhetische Militanz ist ihm nicht fremd: Döblin meldet sich am Ende des Kriegsjahrzehnts als ein antibürgerlicher Schriftsteller zu Wort, mit radikalen und polemischen Glossen unter dem Kampfnamen „Linke Poot“. Der progressive Schriftsteller um 1920 – Döblin ist da kein Einzelfall – weiß sich im Bund mit den Wissenschaften und den dominanten gesellschaftlich-kulturellen Antriebskräften der Zeit; doch gehen linksbürgerliche Moral und literarische Ästhetik nicht immer gleichgetaktete Wege. Im Falle Döblins gerät, schon berufsbedingt, die Beschäftigung mit psychiatrischem Wissen in den Vordergrund, daneben lässt sich schon früh ein vitales Interesse an Ethnologica ausmachen, bald auch ein Faible für geographische Abhandlungen und kartographische Werke. So sind es zwei korrespondierende thematische Obsessionen – *Globalität* und *Krieg* –, in deren großflächigem Rahmen Döblins Prosawerk sich entfaltet, und zwei ästhetisch-poetische Verfahrensweisen, die darin vorrangig zum Zuge kommen, abgekürzt zu kennzeichnen in den Schlagworten *Industrialismus* und *Exotismus*.

Die hier vorgestellte Lektüre des Romans *Berge Meere und Giganten* geht aus von der These, dass sich dieses für Döblins Modernität insgesamt kennzeichnende Geflecht von Tendenzen trotz widersprüchlicher und ungleichzeitiger Aspekte im einzelnen doch gesamthaft als ein gemeinsamer Wirkungszusammenhang beschreiben lässt, und dass in der Betrachtung der Simultaneität dieser Faktoren auch ein Verständnis für Döblins besondere ästhetische Ausprägung innerhalb der Strömungen eines literarisch-kulturellen Primitivismus zu gewinnen ist. *Primitivismus*, soweit Döblins Zeitgenossenschaft und Produktionsweise unter diesem Rubrum zu fassen ist, sei im folgenden verstanden als diejenige Signatur der Avantgarde, die hochtechnische und elementare Ingredienzen zu einer Standortbestimmung verbindet und dabei auf zweifache Weise ästhetische Verfremdungspotentiale ins Spiel bringt, nämlich sowohl diejenigen einer technisch-industriellen Zurichtung der Welt wie diejenigen der exotischen Kunde von fremden

Völkern, Landstrichen, Sitten und Gebräuchen. Ebenso, wie sich für Döblins Generation das Industrialismus-Paradigma auf prägende Weise mit der zeitgenössischen Erfahrung des Ersten Weltkriegs und seiner technisch entfesselten Materialschlachten amalgamierte, rückt komplementär hierzu die Öffnung für außereuropäische Exotica zunehmend ins Licht eines neuen Handlungsraumes der Globalität, dessen künftige Bedeutung nach dem Ende des Weltkriegs und zu Beginn der 1920er-Jahre verstärkt ins Bewusstsein tritt und neue, teils auch phantasmagorische Vorstellungen, Ängste und Hoffnungen evoziert.

In *Berge Meere und Giganten* stehen sich naturwissenschaftlich-technische Planspiele und legendenhafte Relikte afrikanischer, orientalischer und indianischer Ethnien als kontrastierende Diskurswelten gegenüber. Dabei gerät Döblins Interesse für das Wilde Denken, wie an der Disparität seiner Romanwelten ablesbar ist, zunehmend in Widerspruch zu seinem Plädoyer für soziale und wissenschaftliche Progression. Mit der Zeit zu gehen, das bedeutet nach Kriegsende, um 1918 oder 1920 und noch bis ans Ende der 1920er-Jahre, den Fokus auf die Erscheinungsformen und Hochburgen von Wirtschaft und Technik auszurichten. Primitivismus und Avantgarde gehen, nicht nur bei Döblin, eine disparate, aus konträren Vektoren kombinierte Verbindung ein. Im Kontext der expressionistischen Begeisterung für (vermeintliche) ethnographische Frühstadien der Phylogenese tritt im Vorfeld des Krieges, durch ihn sich verschärfend und einige Zeit noch nachhaltend die paradoxe Kulturoption einer *Regression nach vorn* auf den Plan.

Schon im Chinaroman der Vorkriegszeit sind völkergeschichtliche Studien und Reiseberichte verarbeitet. Noch intensiver verläuft die Rezeption ethnologischer Materialien und ethnographischer Feldforschungen in der Kriegs- und Nachkriegszeit, so zunächst im Roman *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, den Döblin in der zweiten Jahreshälfte 1914 und äußerlich „scheinbar unbeeindruckt“<sup>4</sup> vom Einsatz der Kriegshandlungen in fliegender Eile niederschrieb (Erstdruck 1918). Der Widerstreit des Ungleichzeitigen tritt in diesem ersten Berlin-Roman Döblins besonders eklatant zutage. Um sich in das zeitgenössische Maschinenwesen einzuarbeiten, recherchierte Döblin „wochenlang in den Fabriken der A.E.G.“ und unternahm „Berge von Maschinenstudien“, so der Fischer-Lektor Oskar Loerke.<sup>5</sup> Der *Wazdek*-Roman steht, schon mit der Dampfturbine im Titel, paradigmatisch für Döblins *titanische* Komponente, seine Neigung zur Kraftprobe

4 Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*. Stuttgart 2001, S. 139.

5 Alfred Döblin gegenüber Oskar Loerke. In: Alfred Döblin: *Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße*. Vorgelegt von Alfred Döblin und Oskar Loerke (1928). Mit einer Nachbemerkung von Jochen Meyer. Marbach 1998, S. 157.



mit schwer zu bändigenden Sujets aus dem Bereich der natürlichen oder eben zeitgenössisch-technischen Elementargewalten.

Die sowohl thematische wie formästhetische Auseinandersetzung mit prononcierten Erscheinungen der Moderne, mit Industrialismus, Technik, Großstadt und Massengesellschaft, verbindet Döblin mit dem literarischen Futurismus Marinettis, dessen stilistische Merkmale wie agrammatische Reihung, elliptische Verkürzung, Klang- und Rhythmus-Dominanz statt Figurenpsychologie sodann im *Wallenstein* von 1919/1920 und vehementer noch in *Berge Meere und Giganten* (1924) zur Geltung kommen. Mit dem Montage-Roman *Berlin-Alexanderplatz* (1928/29) scheint die ‚Technisierung‘ des Schreibstils bei Döblin an einem vorläufigen ästhetischen Kulminationspunkt angelangt zu sein.

Ein zweiter, mindestens gleichberechtigter und ebenfalls schon im Vorkriegswerk ausgeprägter Grundzug Döblinscher Ästhetik ist die Mimesis an ethnographisches Material. Als ein Kernstück exotistischer Anverwandlungen fungiert die „Kostümfest-Szene“, ein Höhepunkt der turbulenten Intrigenhandlung des *Wadzek*-Romans. In dieser skurrilen Zimmerorgie unter Hausfrauen und einem exaltierten Knaben setzt der Autor den Auftritt afrikanischer Masken, Trommeln und Requisiten klangmalerisch in Szene. Inmitten der Stadtopographie des Berliner Nordens lässt diese Farce zwischen Champagnergläsern und Hauspantoffeln das ferne Kamerun aufleben, bis in die Kriegsjahre hinein noch deutsche Kolonie, und zelebriert dabei einen wild gewordenen Exotismus der Realsatire.<sup>6</sup> „Hier war echter Urwald.“ Philipp, der Junge, fordert ein leibhaftiges Negeritual.

„Ich bin Buschmann“, kreischte er, ohne gehört zu werden [...]. Man schrie und quietschte gegen ihn. [...] Er kümmerte sich wenig um sie, lief erregt um sie herum, blickte die Decke an, saß in der Strohütte. Hielt sich ein Nasenloch zu, an das andere drückte er ein kleines durchbohrtes Stück Holz, seine Nasenflöte. „Ihr müßt singen. Fimbe, fimbe, miam au barum.“ Als sie beglückt antworteten: „Wie, wie?“, korrigierte er sich nach einigem erfolglosen Nasenflöten: „Nein, ihr müßt so singen: ‚Ica etamojapu mamema.‘“ Das leuchtete den dreien ein. „Ja“, sagte Philipp, „das bedeutet: dieser Jujutanz ist bloß für Weiber!“ (WD 289)<sup>7</sup>

Als Fremdmaterial bringen Klang und Rhythmus die Farben Afrikas ins Spiel, vergleichbar der Bedeutung afrikanischer und ozeanischer Ethnographica für die

Bildende Kunst der Moderne.<sup>8</sup> Die Rezeption von Masken, Plastiken und totemistischen Objekten der sogenannten Naturvölker war bei den expressionistischen Brücke-Künstlern wie Nolde, Pechstein und Kirchner en vogue und lässt sich zeitgleich auch in Werken Carl Einsteins (*Negerplastik*), Carl Sternheims (*Ulrike*) und anderer wiederfinden. Döblin hatte für die Requisiten des Maskenfestes und der es begleitenden Gesänge eine populär-ethnographische Darstellung genutzt, nämlich die unter dem Titel „Urwald-Dokumente“ 1908 in Berlin erschienenen Aufzeichnungen und Beobachtungen des Kolonialbeamten Alfred Mansfeld. Mansfeld war von 1904 bis 1907 als Gebietsleiter der deutschen Kolonialverwaltung in Kamerun stationiert. Auf der Grundlage eines von dem Berliner Ethnologen Felix von Luschan<sup>9</sup> angefertigten Musterbogens zur Erhebung ethnographischer Daten hatte Mansfeld zahlreiche Beobachtungen über das afrikanische Leben am Crossfluss gesammelt und in ausführlichen Schilderungen dokumentiert, welche die Themen „Schmuck, Kleidung, Künstliche Verunstaltungen, Kunst, Medizin“ und anderes mehr umfassen.<sup>10</sup>

Döblin gehört, wie Robert Musil, Hans Henny Jahnn, Gottfried Benn oder auch Ernst Jünger, zu denjenigen Autoren, die sich weit über die expressionistische Phase hinaus mit sogenannt primitiven Kunst- und Kulturzeugnissen beschäftigten, in seinem Falle später auch mit Sagen und Märchensammlungen. In dem von manchen Ethnologen verklärten magisch-animistischen Denken fand Döblin Muster angelegt, wie sie ihm aus der Analyse und Therapie psychischer Ausnahme-Zustände vertraut waren.

## II Topographische Phantasie und militante Globalität

Abenteuerliche Reiseberichte, ethnographische Forschungsexpeditionen und Abhandlungen zur physikalischen Geographie nehmen in Döblins Studien und erst recht in seinen literarischen Werken breiten Raum ein. Sein Schreiben erfolgt unter dramatisch wechselnden politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und weist über Jahrzehnte bemerkenswert disparate Stilformen auf, doch

<sup>6</sup> Lorf, Ira: *Maskenspiele. Wissen und kulturelle Muster in Alfred Döblins Romanen „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ und „Die drei Sprünge des Wang-lun“*. Bielefeld 1999, S. 103.

<sup>7</sup> Döblin, Alfred: *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*. Hg. v. Anthony W. Riley. Olten 1982, S. 289.

<sup>8</sup> Badenberger, Nana: „Art nègre. Picasso, Einstein und der Primitivismus“. In: *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*. Hg. v. Alexander Honold u. Klaus R. Scherpe. Bern u. a. 2000 (Zeitschrift für Germanistik. Beihefte; 2 [1999]), S. 219–248.

<sup>9</sup> Vgl. Mansfeld, Alfred: *Urwald-Dokumente. Vier Jahre unter den Crossflußnegern Kameruns*. Berlin 1908; Luschan, Felix von: *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*. 3. Aufl. Berlin 1904.

<sup>10</sup> Vgl. Lorf: *Maskenspiele*, S. 176.



gleichbleibend stark sind darin Themen mit raumsemantischen und kulturgeographischen Aspekten verankert.

Döblins Oeuvre ist *geonarrativ*, indem es den Raum erzählt und erzählen lässt, und zwar den Raum des gesamten Erdballs. Kaum eine Weltregion, die bei Döblin nicht mit einem eigenständigen Prosawerk zur Darstellung kommt: von China und Indien über Babylon und den Mittelmeerraum nach Frankreich und England führt das globalgeographische Erzählprogramm, dann weiter zum nordatlantischen Ozean und seinen beiden großen Inseln Island und Grönland, in Südamerika überstreicht es das Amazonas-Becken und seine koloniale Erschließungsgeschichte, um schließlich im Pazifik einen japanischen Fliegerangriff auf einen amerikanischen Kreuzer zu rapportieren, den Nukleus des späten *Hamlet*-Romans, der 1946 abgeschlossen wurde, aber erst zehn Jahre später erscheinen konnte. Die Abkehr vom Krieg und seinem Schauplatz ist für den schwerverwundeten Protagonisten dieses letzten Romanwerks eine die Kontinentalschwelle Amerikas überquerende Rückkehr ins Atlantische und Europäische. „Man brachte ihn zurück. Es fiel ihm nicht zu, den asiatischen Kontinent zu betreten.“<sup>11</sup>

Neben der erdumspannenden Weite der Döblinschen Erzähllandschaften fällt als ein nicht minder markanter und das vielgestaltige Schaffen umgreifender Grundzug auf, dass viele dieser Landschaften in den grellen Feuerschein eines elementaren Kriegsgeschehens getaucht sind. Die kolonialen Beute- und Vernichtungszüge der europäischen Eroberer in Brasilien, das wogende Völkergetz und die dynastischen Herrscherkriege in den geschichtlichen Tiefensonndierungen der Roman-Epen Indiens und Chinas, ebenso die mitteleuropäischen Mächtetekonstellationen und Gewaltexplosionen des Dreißigjährigen Krieges, der mitten in der beginnenden Phase einer nationalstaatlichen Differenzierung einen gemeinsamen Schauplatz der Vernichtung erzeugt – diese Tatorte zeugen alle von der geschichtsumgreifenden Ubiquität eines menschlichen Zerstörungswerks, über dem manche der Figuren den Verstand verlieren. Seinen indischen Kriegshelden Manas lässt Döblin auf einem leichenübersäten Schlachtfeld umherirren. Der aus dem „Uralischen Krieg“ zurückkehrende Konsul Marke war „Erkunder bei den technischen Truppen“ gewesen; er kehrt nach Berlin zurück in braunen Kleidern, die „den scharfen Geruch der Gase und des Brandes von sich gaben“. (BMG 125) Vom industriellen Betrieb des Tötens zutiefst verstört, bringt Marke seine eigenen Töchter dazu, sich das Leben zu nehmen, und sticht sich selber die Augen aus. „Die Nachwirkungen des Krieges waren bei ihm nicht auszulöschen.“ (BMG 134)

<sup>11</sup> Döblin, Alfred: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Olten 1966, S. 9.

Edward Allison, der Protagonist des Romans *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, ist ein durch seine schwere Verwundung traumatisierter Kriegsheimkehrer, nein: ein nach Hause Zurückgelieferter. In der Familie stehen erfahrenes Leiden und geborgtes Pathos gegeneinander. Sein Vater hatte jede Kriegsannehne gezeichnet und sich für Durchhalteparolen ein Repertoire „stoischer Redensarten“ zugelegt; dazu „plünderte er seine Bibliothek, von Homer, Pindar bis Burke und Wellington“, nach markigen Stellen zur Ermunterung des Kampfgeistes. Was Literatur sein soll in Zeiten des Krieges, der Vater des Invaliden bringt es auf den Begriff, nämlich ein „Herzestärker“.<sup>12</sup>

Die pazifische See-Front, welcher Edward Allison im Zweiten Weltkrieg den Rücken kehrt, gleicht einem ins Globale vergrößerten Echobild jenes Schützengrabens an der französischen Westfront, in welchem der Kriegsteilnehmer Franz Biberkopf im Ersten Weltkrieg von einer Granatexplosion getroffen und verschüttet worden war. Biberkopfs Geschichte im Berlin der späten 1920er-Jahre setzt mit einem vergleichbaren Schwellenübertritt ein, mit der Wendung zurück ins Zivilleben der Großstadt. Die urbane Freiheit steht als fortgesetztes Durcharbeiten des Kriegsschocks unter der paradoxen Bedingung einer Normalisierung von Gewalt-Erfahrungen. Als an Leib und Seele Gezeichnete porträtiert Döblin in anderen Werken noch weitere Kriegsheimkehrer, so etwa Leutnant Friedrich Becker im ersten Band der Trilogie *November 1918*; in die Schilderung seines Lazarettaufenthalts und des mühevollen Heilungsprozesses sind Döblins eigene Erfahrungen als Militärarzt im Elsass eingeflossen. Die verlustreichen Westfrontschlachten aus dem Ersten Weltkrieg finden, wie Gabriele Sander an der Rekonstruktion des Schreibprozesses zeigen konnte, auch im Zukunftsroman zu Anfang der 1920er-Jahre ihre Verarbeitung, Döblin wiederholt sie als „ins Extreme und Monströse“ gesteigerte „Zerstörungsexzesse“.<sup>13</sup>

Aus den Kriegen und Schlachtfeldern der Geschichte tilgt Döblins raumbundene Erzählweise den jeweiligen historischen Kausalnexus, mit dem die Massentötungen in eine je spezifische Konfliktlage, in Handlungsstränge, Motive und Interessensphären eingebunden waren; er filtert gleichsam das Geschichtliche aus den Kriegsgeschichten heraus und entzieht ihnen ihren rationalen Duktus. Das führt dazu, dass wirre, elementare Grausamkeit zwischen den Zeiten und Räumen überspringt als ästhetisches Muster; es schieben sich Schlachtfelder und Frontstellungen, Kombattanten und Waffengattungen in ungeordneter Weise

<sup>12</sup> Ebd. S. 31.

<sup>13</sup> Sander, Gabriele: „Alfred Döblins Roman ‚Berge Meere und Giganten‘ – aus der Handschrift gelesen. Eine Dokumentation unbekannter textgenetischer Materialien und neuer Quellenfunde“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), S. 39–69; Gabriele Sander: „Nachwort“. In: BMG, S. 766–793, hier S. 768f.



übereinander, die Lager und Epochen wechselnd. So erscheinen die kolossalen Rebellionen und Kontinentalschlachten des Großromans *Berge Meere und Giganten*, deren einzelne Wellen über mehrere Jahrhunderte dahingehen, im Ganzen wie das spiegelbildliche Zukunftsecho all jener zuvor und hernach geschilderten früheren Kriegszeiten der fernen und näheren Vergangenheit. Mit seiner erzählerischen Verfahrensweise topographischer und historiographischer Spiegelungen kann Döblin beispielsweise im von den Augsburger Fuggern finanzierten amazonischen Kolonialkrieg die marodierenden Landsknechte der europäischen Konfessionskriege mit abbilden, und vice versa. Das pazifische Trauma Allisons verweist als Nachecho auf den Haftentlassenen Biberkopf, wie dieser wiederum in der Feldbehandlung Friedrich Beckers ein therapeutisches Gegenstück hat.

Der Kriegsroman *Wallenstein* zieht die Bilanz wüster Verheerungen in den europäischen Kernlanden, und er ergreift die Lizenz zum Auftürmen von Sprachgebirgen der sinnlichen Opulenz. Mittels der Kaskaden der Substantivreihe oder des Stakkatos der Verbfolgen kann der zeitgenössische Krieg von 1914 und vor allem die Materialschlachten von 1915, 1916 in Döblins Text, und das heißt, inmitten der vorbarocken Kulissenwelt der böhmischen, bayerischen und österreichischen Schauplätze des Historienspiels um Wallenstein und Ferdinand den Anderen, Einzug halten. Im *Wallenstein* breitet Döblin das Gemälde einer Weltlandschaft aus, die von immer neuen Schauern todbringender Kriegerhorden durchpflügt wird und trotzdem oder gerade deshalb sich in den Kabinetten und Residenzen der lebensprallen Prasserei hingibt. Der Konflikt ist in seiner entscheidenden Weichenstellung schon geschehen, vermeintlich sogar schon entschieden, als der Roman mit seinem opulenten Festmahl einsetzt.

Nachdem die Böhmen besiegt waren, war niemand darüber so froh wie der Kaiser. Noch niemals hatte er mit rascheren Zähnen hinter den Fasanen gesessen, waren seine fältchenumrahmten Augen so lüstern zwischen Kredenz und Teller, Teller Kredenz gewandert.<sup>14</sup> (W 9)

Der *Wallenstein*-Roman veranstaltet Schlachtfeste und Festschlachten des expressionistischen Reihungsstils und schichtet krude Sinnlichkeit auf, sei es bei den kaiserlichen Fressorgien oder beim Brandschatzen, Foltern, Vergewaltigen in Dörfern, Städten und Landstrichen. „Im Reich – wovon ließ sich sprechen –, im Reich ging's gut daher.“ (W 9) Etwa bei der Wildschweinjagd: „Schweißhunde, Saufinder, die schwarze und braunschwarz gezeichnete Meute“ (W 18). „Wind war

nicht mehr Wind, Wald nicht Wald, Morast nicht Morast. Die Pferde flogen, kaum den Boden tastend, um ihre Hälse wehte Dampf. Zäune Häuschen Büsche sprangen mit einem Satz gegen sie, hinter sie zurück.“ (W 19) Dann, später, die Kriegszüge, die auf der Gegenseite der „überschäumende Mansfeld“ und „seine blutrünstigen Horden“ (W 95) veranstalten.

Die Gäule in die Ställe; Muskete auf der Schulter, Pike in der Hand, knurrend die Mägen zogen sie auf Menschenjagd. Schossen durch die Fenster, in die Scheunen, unter die Betten. In die Kirchen stiegen sie ein, vor den aufgesprengten Portalen machten sie die Pulverprobe, übten Anfänglinge im Treffen auf Heiligenbilder, die stillhielten, und schreiende Kinder. Priester samt Gemeinde schossen sie ab von den Fenstersimsen; nachher gingen sie in die Ecken, hoben den Rest auf Piken. Sie bestrichen ihre Schuhe mit dem Heiligen Öl und Chrisam, zu Rotten trieben sie die Weiber und Mädchen zusammen auf Marktplätze, in Scheunen, in Waldlichtungen, verderbten sie am hellen Tag mit Unzucht. (W 94)

Döblins Selbstaussage, er habe bei diesem historischen Roman in Fakten und Akten förmlich geplanschelt und würde sie am liebsten roh haben verwenden wollen,<sup>15</sup> weist auf eine „Schilderungslust“ (so Walter Muschg),<sup>16</sup> die sich in der Beschreibung von Grausamkeit nicht zurückhält, ganz im Gegenteil. Nehmen wir nochmals die Landknechte und marodierenden Horden in den Blick, bei welchen notabene keine große Rolle mehr spielt, auf welcher Seite des Religionsstreites und für welchen Dienstherrn sie eigentlich kämpfen.

Wenn sie sich schnaubend von ihren Späßen erholt hatten, wischten sie sich die Mäuler, nahmen ein Bad mit den Weibern, die sie unter das blasenquellende Wasser hielten, bis sie sich ruhig gezappelt hatten. Da wollten sich einige üben im Menschenfleischessen, mußten es aber zum Gelächter der anderen aufgeben, meinten, katholisches Fleisch schmecke sauer. Wollte ein Bauer frei sein, mußte er den Kot eines anderen fressen, den der eben gelassen hatte; ging es nicht rasch, erstickten sie ihn kopfüber in dem warmen Gesudel. In der Wollust der Grausamkeit gingen sie wie Wahnsinnige herum; nicht viel fehlte, daß sie mit den Steinen am Weg zu kämpfen anfangen, die Vorlauben niedermetzelten, die Luft anspien, daß sie die Pferde zwischen ihren Schenkeln mit Stichen zu Tode quälten. (W 94f.)

Immer noch Schilderungslust? Man könnte diese Szenen, eine Momentaufnahme aus dem Dreißigjährigen Krieg, fast für ein episodisches Genrebild der frühbarocken Malerei nehmen, wäre ihr krudes Sujet nicht außerhalb des bildlich noch Vorzeigbaren. In einer Art von Verkehrte-Welt-Handlungstaukel spielen die niedrigen Chargen des Krieges die Exzesse der Herrschenden nach, sie an sou-

<sup>14</sup> Döblin, Alfred: *Wallenstein*. Kommentierte Gesamtausgabe. Hg. v. Erwin Kobel. Düsseldorf, Zürich 2001; Zitate nach dieser Ausgabe werden im Haupttext fortlaufend nachgewiesen mit der Sigle W und der jeweiligen Seitenzahl.

<sup>15</sup> Döblin, Alfred: „Epilog“ (1948). In: ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 287–321, hier S. 309.

<sup>16</sup> Muschg, Walter: „Nachwort“. In: Alfred Döblin: *Wallenstein*. Hg. v. Walter Muschg. Olten, Freiburg i. Br. 1965, S. 746.



veräner Rohheit noch überbietend. Was Döblins Erzählstil hier betreibt, ist Mimesis; Annäherung, schreibende Anverwandlung an einen Rausch der überbordenden, die Gesittung und selbst die Naturordnung herausfordernden, insofern kosmo-polemischen Gewaltausübung.

Wiederum im bilanzierenden Rückblick sieht Döblin die „sehr naheliegende Ähnlichkeit zwischen 1914/18 und damals: ein europäischer Krieg“, er nimmt gleichsam eine kontinentale Perspektive ein, um strukturelle Analogien dieser epochal distinkten europäischen Großkatastrophen betonen zu können. Etwas ganz anderes aber ist die sprachästhetische Beeinflussung der Schreibarbeit durch die Nachbarschaft, in der Döblin seinen Feld-Schreibtisch aufgestellt hatte.

Nachmittags und abends konnte ich schreiben, – natürlich gestört durch Dienstplichten – und von der Gefahr durch Luftangriffe bedroht. [...] Vielleicht ist etwas von der furchtbaren Luft, in der das Buch entstand, Krieg, Revolution, Krankheit und Tod in ihm.<sup>17</sup>

„Geschichte“ im Sinne einer abgeschlossenen gesellschaftlichen Bestandsaufnahme und eines darin eingebetteten kausalen Ereignisverlaufs war für den *Wallenstein*-Autor kein angestrebtes Darstellungsziel. Auch darin unterscheidet sich Döblins *Wallenstein* von seinem literaturgeschichtlichen Vorläufer, von Friedrich Schillers *Wallenstein*-Drama und mehr noch von Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, die in epischer Breite vom Aufstieg und zweimaligen, jähen Fall des böhmischen Feldherrn erzählt. Für Schiller war es darum gegangen, aus dem Abstand von einhundertfünfzig Jahren (und folglich mit dem feuerhellen Licht der Französischen Revolution) einen strukturgeschichtlichen Blick zurück auf die europäische Kriegslandschaft von ehemals zu entfalten. Geschichte wird zum neuen Organisationsprinzip der Stoffsuche wie der gedanklichen Formgebung.

In Döblins *Wallenstein* fehlt zwar die große Geschichte, sie fällt als Orientierungsrahmen weitgehend aus, doch was bleibt, ist ihre räumliche Logik des Nebeneinanders von selbständig erzählbaren, synchron parallelisierten Handlungskernen. Wie schon in Gutzkows historisierendem Monumentalroman *Die Ritter vom Geist* kann man, wenngleich mit anderen narrativen Mitteln erzielt, von einem „Roman des Nebeneinander“ sprechen. Döblins *Wallenstein*, dieses „Kolossalgemälde für Kurzsichtige“,<sup>18</sup> stößt die Leser zwar mit der Nase überall auf

<sup>17</sup> Döblin: *Schriften zu Leben und Werk*, S. 185.

<sup>18</sup> Scherpe, Klaus R.: „Ein Kolossalgemälde für Kurzsichtige“. Das Andere der Geschichte in Alfred Döblins „Wallenstein“. In: *Geschichte der Literatur. Formen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hg. v. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe. Stuttgart 1990, S. 226–241.

historische Details, ohne doch im Resultat auf eine Welt der Vergangenheit zu schauen. Der beabsichtigte Suggestions-Effekt ist nicht der eines ‚Es war einmal‘-Abstands, sondern derjenige der *Präsenz*, der Überbietung bildhafter Evidenz mit sprachästhetischen Mitteln.

Das Prassen und Fressen, das Niederbrennen und Töten werden in der expressionistischen Sprache dergestalt nachgebildet, dass sie im Diskurs ein zweites Mal, nein: zum ersten Mal als Sprachereignisse stattfinden. Es sind die Ladungszustände und freiwerdenden Energiequanten, die das Dargestellte mit seiner Darstellung verbinden bzw. es darin aufrufen.

Der kontinentaleuropäische Zusammenhalt des Geschehens liegt in Döblins *Wallenstein* einesteils im aufgespannten politischen und militärstrategischen Handlungsrahmen, welcher vergleichbar ist demjenigen, den Musils *Mann ohne Eigenschaften* (Ende der 1920er-Jahre) im berühmten ersten Kapitel und der Schilderung großterritorialer Hoch- und Tiefdruckverschiebungen eröffnet. „Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen.“<sup>19</sup> Musils erzählte Meteorologie spielt im August 1913; genau ein Jahr später übersetzen die Folgen des Sarajewo-Attentats den Tanz der Isobaren in Militär-Topographie. Anderenteils sind es demnach die Kriegswirren (ein Pleonasmus) selbst, deren Fronten, Linien, Züge und Ströme die Landkarte Europas durchmessen und dabei als einen handlungskonstitutiven Schauplatz aktivieren. Und auch schon im *Wallenstein* kann der europäische Raum, um die Kernlande Böhmens, Bayerns, der Pfalz herum in regionalen Clustern entfaltet und vom Fluchtpunkt des Wiener Hofstaats perspektivisch gebrochen, mehr als Produkt der Schreibleistung Döblins gesehen werden denn als deren real-referentielle Grundlage.

Zu einem kartographischen Kraftfeld verwandelt sich dieses Europa erst und endlich im Lichte der bei Döblin heraufgehobenen, bei Musil bevorstehenden Kriegshandlungen. Sie laden die poetische Imagination auf mit Landhunger und Raumbedarf. Im Geonarrativ Döblins macht es das Wesen des Krieges aus, durch Verheerung Landschaft niederzuwalzen und neu zu modellieren. Die Omnipräsenz des Krieges in der Erdgeschichte wird von Döblin, spätestens mit *Berge Meere und Giganten*, gleichsam in der Deutungsrichtung umgekehrt; nun zeigt sich die Erdgeschichte selber als dieser Krieg. Es tobt seit den Anfängen schon ein Kampf, der geoplastisch arbeitet; und solange er andauert, sind diese Anfänge nicht zu Ende.

<sup>19</sup> Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 1978, S. 9.



### III Europas Zukunft: Nachkriegslandschaften

*Berge Meere und Giganten* erschien bei S. Fischer, Berlin, im Jahr 1924. Eine der handlungskonstitutiven Ideen Döblins zur fabulierenden Überbrückung der epochalen Zeitkluft zwischen Schreib- und Rezeptionsgegenwart und dem Jahrhundert distanten Schauplatz des Zukunftsromans ist im dritten und vierten Buch des Romans die phantasievolle Ausgestaltung des Szenarios einer grünfundamentalistischen Öko-Revolution, die von der sogenannten Stadtschaft Berlin ihren Ausgang nimmt. Als eine politradikale „Siedler“-Bewegung bündelt diese Öko-Revolte im 26. Jahrhundert die wachsenden Proteste gegen die allumfassende technisch-synthetische Substitution des Lebens durch industrielle Surrogate. Zu einer solchen anti-technischen, anarchischen Wendung musste (bzw. muss) es an einem gewissen kritischen Punkt der Geschichte kommen, so die Suggestion der Romankonstruktion, wenn die schon in der Schreibgegenwart sich abzeichnende Übermacht von Naturwissenschaft, Industrie und Technik als exponentielle Dynamik in die Zukunft hinein verlängert wird. Es brauchte wenig Originalität, um in der narrativen Zukunftsprognostik zunächst einmal den Weg einzuschlagen, einfach die zeitgenössischen Tendenzen – und zwar sowohl diejenigen des Industrialismus wie diejenigen des Krieges – gleichsam in vergrößertem Maßstab zu extrapolieren. Die Zukunftswelt wird das sein, was die vorgeschobensten Errungenschaften der Gegenwart andeuten; nur eben wird alles noch viel technischer, viel amerikanischer, viel kapitalistischer und viel massenhafter geraten. Eine derartige Prognose bildet selbstverständlich nicht Zukunfts-Optionen ab, sondern den Stand der Erwartungen am Ende des Ersten Weltkriegs und am Beginn der Amerikanisierung West- und Mitteleuropas; eine mentalitätspsychologische Funktion solcher Zukunfts-Szenarien ist es geradezu, den mit Krieg und Nachkrieg verbundenen Moderne-Schock zu verschieben und dadurch therapeutisch zu dämpfen.

Wie eine Präambel setzt Döblins visionäres Geonarrativ nochmals an der Todesbilanz des jüngstvergangenen Krieges an.

Es lebte niemand mehr von denen, die den Krieg überstanden hatten, den man den Weltkrieg nannte. In die Gräber gestürzt waren die jungen Männer, die aus den Schlachten zurückkehrten, die Häuser übernahmen, welche die Toten hinterlassen hatten (BMG 13).

Eine ganze Stafette immer neuer Geschlechter sprießt hervor, sinkt hinab, bildet Sedimente immer neuer Deck-Schichten über den Gräben und über den Gräbern. Generation um Generation schiebt sich über jene „Urkatastrophe“ des 20. Jahrhunderts, die den Ausgangspunkt von Döblins Schreibarbeit bildet. „Geschlecht um Geschlecht war wie von einer langsam rutschenden Wand umgelegt worden.

Sie begaben sich in die dunklen Wohnungen, die die Elemente bereiteten.“ (BMG 13) „Umgelegt“, dieses Liquidations-Schlüsselwort aus Gangsterfilmen, hat in diesem Kontext eine plastische, eine geologische Bedeutung; aus den je nachwachsenden Geschlechtern und Generationen werden Sedimente, von ihnen bleiben Schicht-Ablagerungen im Untergrund des Bodens. Mehr als nur Gras muss wachsen, wenn über den Schützengräbern eine neue Erde emporsteigen soll. Gerade deshalb bleibt das Jüngstvergangene in Döblins futurischem Roman untergründig präsent. Den Nukleus der Zeitflucht bildet der latente Kriegs-Schock. Ihn zu verdecken oder auch nur wegzuschieben, darin besteht Döblins selbster teilter kultureller Auftrag einer imaginativen Regression nach vorn. Nichts anderes meint das Amalgam von Industrialismus und Primitivismus in der Avantgarde der 1910er-Jahre, als das paradoxe Programm einer Regression nach vorn.

Die bis ins 24. Jahrhundert stetig weiter zunehmenden Fortschritte in Wissenschaft und Technik, so das Szenario, führen zu einer Überschussproduktion an Lebensressourcen, Gütern und Energievorräten, deren Distribution sich zu einem immer konflikträchtigeren gesellschaftlichen Organisationsproblem auswächst. Globalisierung setzt sich durch (wenngleich Döblin ganz ohne diesen Begriff auskommt) als Diffusion der Kultur-, Sprach- und Rassengrenzen – und zwar durch einen wachsenden substantiellen Anteil der (von Europa aus gesehen) südlichen und östlichen Komponenten. Europa wird zu einem metonymisch der Weltdiffusion voraus greifenden Schauplatz und Modellfall hybrider, kreolisierter „Gleichförmigkeit“.

Wie die Hautfarben, die Gesichter arabisch ägyptisch negerhaft sich veränderten, die Sprachen zu einem Kauderwelsch wurden, in dem sich nördliche und südliche Zonen berührten, so verloren die Staaten ihren alten strengen Charakter. Eine fast gleichförmige Menschenmasse bevölkerte das Gebiet von Christiania bis Madrid und Konstantinopel. (BMG 22)

Die etablierten nationalen Staatsgebilde zerfallen, aus ihnen gehen „Stadtschaften“ hervor (ein Sprachkonglomerat aus Stadt und Landschaft also), in welchen neue Herrschaftseliten die Kontrolle über die Ressourcen und Arbeitsabläufe übernehmen. Als Machtzentren etablieren sich einerseits im Westen ein Zusammenschluss der Stadtschaften New York und London,<sup>20</sup> andererseits die asiatischen Großreiche China, Japan und Indien; auch diese Prognostik verbleibt durchaus im Rahmen des um 1920 Extrapolierbaren. Dass einem futuristischen Planspiel nach dem Ersten Weltkrieg eigentlich nichts grundsätzlich Neues ein-

<sup>20</sup> „Langsam war in zwei neuen Jahrhunderten der westliche Völkerkreis unter das Imperium London-Neuyork gekommen.“ (BMG 22)



fallen kann, bezeichnet den allgemeinen kulturellen Erfolg dieser Bewegung wie auch ihr damit notwendiges Scheitern als Avantgarde.

Von dem proleptisch eingenommenen Zukunftsblick her gesehen, stellt sich der im 24. Jahrhundert dann bereits vergangene Fortschritt dergestalt dar, dass „man von den Entdeckungen der vergangenen Jahrhunderte lebte und sie sich ungehindert auswirken ließ“ (BMG 22). Ein solches Laisser-faire der Geschichte führt in ebenso absehbarer Weise zu einer „Erschlaffungsperiode“ (Döblin kreuzt also das futuristische Narrativ mit jenem der Dekadenz). Der immense produktive Überschuss löst eine „erste große, nicht lärmende Katastrophe“ aus, eine westliche Reichtumskrise mit flagranten Verteilungskämpfen, die in der Implosion der parlamentarischen Politik kulminiert. „Es gab, wie man sich offen, der Besitzende und der Ausgehaltene, gegenüberstand, kein Halten mehr.“ Über den Ort, an dem die Abdankung der europäischen Demokratien eingeleitet wird, hegt Döblin keinen Zweifel. „Im Belgischen, in Brüssel, wurde zuerst der Schlag geführt.“ (BMG 24) Die Machtfrage konzentriert sich hernach auf die „den Erdball umlaufenden Verständigungsapparate“ (BMG 26) und deren Störung. Eine wichtige Zäsur in der Entwicklung markiert dann im 25. Jahrhundert die Erfindung der „künstlichen Lebensmittelsynthese“; sie führt zum sofortigen Kollaps jeglicher auf eine Ökonomie der Knappheit gegründeten gesellschaftlichen Institutionen und Ordnungsgefüge. Mit der beliebig ausdehnbaren Produktion künstlicher Ressourcen wird die Menschheit unabhängig vom natürlichen Ertrag des Bodens und löst sich von den vegetativen Grundlagen und natürlichen Zyklen des Ökosystems der Erde.

Indem sich zwei große Machtblöcke formieren, der eine mit dem Machtzentrum auf die Stadt London ausgerichtet, der andere als indisch-japanisch-chinesischer Block, bereitet sich eine neue antagonistische Welt-Kriegs-Ordnung allein schon durch den topographischen Dualismus der Welt-Aufteilung vor – die Ost-West-Antagonismen des Kalten Krieges und der rivalisierenden Blöcke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind in diesem Planspiel erstaunlich gut getroffen. Allerdings entlädt sich die Spannung bei Döblin fast notwendigerweise im nächsten großen Krieg. Die immense transkontinentale Gewalt-Explosion des sogenannten Uralischen Krieges, bei welcher der „Westen“ seine technoide Zerstörungswut vergeblich gegen die Völkerschaften Asiens richtet, endet mit einem verlustreichen Rückzug, damit schließt die erste Phase des vom Roman ausgebreiteten geschichtlichen Handlungsablaufes ab.

„Die Stadtlandschaften bewegten sich. Scharen über Scharen von Männern Frauen begehrten Einstellung zum Kampf. Mit einigen zehntausend Menschen, sachgeübten, war der Krieg zu führen.“ (BMG 105) In dem geographisch ausgreifenden Szenario der Landschaftsräume des Uralischen Krieges lässt Döblin

mehrfach ganze Serien asyndetisch gereihter Städtenamen aufflackern, ein Trommelfeuer scheinbar wahllos aneinandergesetzter Ortsnamen.

Die Asiaten gaben die russische Tiefebene nicht frei. In drei Staffeln rückten die Westländer vor, überflogen überrannten auf Brücken Schienen, die sie in wenigen Tagen vor sich auswarfen, aus Polen Rumänien Galizien dringend, Witebsk Mohilew Poltawa Cherson. Der Dnjestr und seine Sümpfe lagen hinter ihnen. [...] Dichter wurde vor ihnen, unter ihnen das Maschennetz der Dörfer, Gehöfte, verstreuten Siedlungen. Jenseits Jaroslaw Wladimir Woronez Charkow näherten sie sich den Flußläufen, die die große Wolga aufnahm. (BMG 105 f.)

Bereits im *Wallenstein* hatte Döblin große territoriale Zusammenhänge evoziert, indem er etwa die Truppenbewegungen mithilfe der Abkürzungen solcher im Telegrammstil niederprasselnder Ortsnamen nachstellte. Wenn die dicht auf dicht fallenden Ortsnamen rasante Tempowechsel suggerieren, so ist ihre Unverbundenheit zumindest in *Berge Meere und Giganten* eine nur scheinbare. Die innere Kohärenz der aufgezählten Toponyme offenbart sich, sobald man die Ortsmarkierungen in ihrer kartographischen Repräsentationslogik ernst nimmt und auf dem Bildraum der Landkarte nachverfolgt.

Obwohl Döblin einen Zukunftsroman aus dem 26. Jahrhundert vorlegte, entsprechen die herangezogenen Ortsbezeichnungen wie „Witebsk Mohilew Poltawa Cherson“ oder „Jaroslaw Wladimir Woronez Charkow“ den in der Schreibzeit real existierenden geographischen Gegebenheiten, sie bezeichnen russische Orte westlich bzw. östlich von Moskau. Oder eher: deren Repräsentation und Konfiguration auf den von Döblin mit obsessiver Faszination benutzten Landkarten. Die parataktische Reihung ist mit gutem Grund hierarchielos, weil sie koexistierende (also synchrone) Koordinaten im Raume zu einer gemeinsamen „Ortsnamenlinie“ verbindet. Die erstgenannte Reihe ergibt, auf der Landkarte abgetragen, eine von Norden nach Süden führende Linie westlich von Moskau, die zweite eine ebensolche Nord-Süd-Achse östlicherseits. Hier geht es folglich nicht um konsekutive Truppenbewegungen in der Filmästhetik eines *travelling shots*, sondern um die Ausmarchung eines militärischen Kampfgebietes mit großflächiger strategischer Optik.

Züge, Linien, Aufmarschgebiete fasst Döblin mit den Toponym-Reihen im Medium einer (karto)graphischen, geometrisierten Ästhetik,<sup>21</sup> die sich im Hinblick auf die späteren Romanschauplätze Island und Grönland desto mehr noch bewähren wird, als Beschriftung nämlich eines papierernen, freien Areals, welches

<sup>21</sup> Die kartographische Systematik der durch diese Toponyme gebildeten Linien und geometrischen Figuren wird ausführlich dargelegt in der Basler Lizentiatsarbeit von Cyrill Feigenwinter: *Erzählte Räume in Alfred Döblins 'Berge Meere und Giganten'. Versuch einer kartographischen Lesart*. Deutsches Seminar der Universität Basel 2007.



mit seinen white spots zu diesem Schreib- und Eroberungsakt der geonarrativen Imaginationskraft förmlich einlädt. In den ozeanographischen Vermessungsvorgängen zwischen Island und Grönland werden sodann Golfstromdrift, Ostgrönlandstrom und Labradorstrom (BMG 420) diejenigen Rollen einnehmen, die im Uralischen Krieg die Feuerlinien zwischen östlichen und westlichen Truppenbewegungen spielten. Statt der Erzählung punktueller Einzelereignisse rafft Döblin mit Linien- und Strömungsmodellen die Zonen von Ereignis-Wahrscheinlichkeiten zu einer virtuellen kartographischen Schautafel zusammen. Geschichte als ein Zugleich des nebeneinander Geschehenden bildet, wie schon im *Wallenstein*, ein Tableau.

Das Verfahren, in kartographische Repräsentationen diagrammatische Proportionen, Kräfteverhältnisse und Vektoren einzuziehen, ist anfangs des 19. Jahrhunderts aus der naturkundlichen Beschäftigung mit der Pflanzengeographie, aus der Erfassung ihrer natürlichen Migrationsformen sowie klimatisch bedingten Distribution entstanden. Das Grundprinzip diagrammatischer Darstellung stellte Alexander von Humboldt 1818 in einem Referat „Ueber die gleichwarmen Linien“ vor. Darin erläuterte Humboldt die Datenerhebung von globalgeographisch verteilten örtlichen Durchschnittstemperaturen und ihrer kartographischen Zusammenführung mithilfe des diagrammatischen Darstellungsverfahrens von Iso-Linien. Will man die „Vertheilung der Wärme über der Erdkugel“ in ihren Gesetzmäßigkeiten erfassen, so Humboldts Argument, dann sind zwar möglichst genaue Messungen und Aufzeichnungen an vielen weit verstreuten Stationen eine wichtige Voraussetzung. Doch das Geheimnis des intrinsischen Zusammenhangs einzelner Momentaufnahmen erschließt sich erst durch ihre Erhebung auf das Abstraktionsniveau der großen Zahl. Erst indem punktuelle Werte in zeitlicher Kontinuität und räumlichen Relationen verfolgt und miteinander verbunden werden, können umfassende Gemeinsamkeiten, Differenzen und Analogien herausgearbeitet werden.

„Die Anwendung der Bezeichnung durch Linien“, so Humboldt wörtlich,

wird den Phänomenen, welche so sehr wichtig für den Ackerbau und den gesellschaftl. Zustand der Bewohner sind, vieles Licht geben. Wenn wir statt geographischer Charten nichts als Tabellen der Coordinaten der Breite, der Länge und der Höhe hätten, so würden sehr viele merkwürdige Verhältnisse welche die festen Länder in ihrer Bildung und ihrer ungleichen Fläche darbieten, auf immer unbekannt geblieben seyn.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Humboldt, Alexander von: „Ueber die gleichwarmen Linien“. In: ders.: *Das große Lesebuch*. Hg. v. Oliver Lubrich. Frankfurt a. M. 2009, S. 114–133, hier S. 117.

Warum das so ist, dazu kann der Vergleich zwischen einer Daten-Auflistung in Tabellenform und der kartographischen Darstellung gewisse Evidenz beibringen. Die Lesbarkeit der Datentabelle ist nur indirekt gegeben, denn deren Werte können erst durch nochmalige mathematische Vergleichskalkulationen zum Sprechen gebracht werden. Hingegen zeigt die Isothermen-Karte in allographischer Sinnfälligkeit jene Verknüpfungen, die sie selbst herstellt. Sie verbindet die Punkte gleicher Temperatur zu über den Erdball sich hinziehenden Linien und trägt damit eine integrierte Datensynthese genau dort ein, nämlich in das kartographische Erdmodell, wo auch derjenige globale Wirkungszusammenhang zu verorten ist, auf den die beobachtbaren Gesetzmäßigkeiten der gemessenen Daten-Distribution kausal zurückgeführt werden können. Auf der Isothermen-Karte kommen Erkenntnismodell und Darstellungsmodell überein; das ästhetische Prinzip der Zusammenschau und des totalen Bildes, wenn man so will: Humboldts goethezeitliches Erbe gewinnt in der diagrammatisch übercodierten Landkarte eine neue operationale Qualität. Humboldts Isothermen-Modell hat über die physische Geographie hinaus eine kaum zu überschätzende epistemologische Bedeutung für die Wissensordnung der Moderne und ihre kulturellen Deutungsmuster gewonnen. So etwa auch in dem bereits erwähnten Romananfang von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930).

Bei Döblin wird die geostrategische Bedeutung der Toponym-Linien im geschilderten Landschafts-Szenario des Uralischen Kriegs vor allem dann handlungsentscheidend, als es – wie an der veränderten Choreographie der Namen ablesbar – nur noch um den *Rückzug*, um die Abwendung der Niederlage gehen kann. „Da warfen die Westler sich rückwärts, verließen fliegend fahrend die Linie der Wolga. Von Cherson bis zur Waldaihöhe im Norden bauten sie sich auf.“ (BMG 108) Döblin begnügt sich nicht mit der Reproduktion realgeographischer Raumverhältnisse, er schafft durch die Anordnung seiner Toponymreihen ganz neue, eigenständige Konfigurationen. „Sie hatten überflogen Mohilew Smolensk Tschernikow Poltawa Kiew Jekaterinoslaw; Orel Kursk Kaluga Tula Twer Nowgorod Tambow. Das Feuer wanderte von Osten gegen sie, vom Uralgebirge stieg es“. (BMG 108) Die uralischen Bergwerke sind vollgepackt mit Sprengstoff; ihre Ladungen detonieren reihenweise, die Serie von grunderschütternden Explosionen vereitelt die westliche Kriegsführung und lässt nicht einmal mehr überhaupt eine Frontbildung zu. Selbst an geordneten Rückzug ist dabei nicht mehr zu denken. Denn in das Koordinatensystem der Kartographie übersetzt, ergeben die aufgereihten Toponyme zwei komplexe Graphiken in Gestalt von einander opponierenden und teils sogar überlagernden Zickzacklinien.

Die in Namenspunkten abzutragenden Ortslinien bringen dem entsprechend komplexe Handlungsverläufe über ein figuratives Schema zum Ausdruck: „Erschauernd, ihr Grausen nicht überwindend, schlugen sich die angefahrenen



Soldaten, ihre Schiffe den Flüchtenden preisgebend, nach Norden durch, um eine Linie zu ziehen zwischen Cherson und Taranog.“ (BMG 110) Indem er die genannten Namenslinien trichterförmig an der nördlichen Schwarzmeerküste münden lässt, markiert der Autor kartographisch die Handlungslogik der von zwei einander als Feuerwalzen sich nähernden Kampflinien weggedrängten, südwärts abfließenden Flüchtlingsströme. „Sie wollten, zwischen Cherson und Taranog auf der noch unversehrten Erde zwischen den beiden Feuerlinien vorgehend, den Brand vom Ural aufhalten.“ (BMG 111f.) Die aus der Erde hervor berstenden Explosionen bilden eine Kettenreaktion, die nicht mehr zu bändigen ist.

Noch auf der Flucht, nach rechts und links kämpfend, sahen die Truppen die westliche Feuerwole sprengend und lohend sich in großen Sätzen erheben und grün der östlichen zulaufen. [...] In der Linie Berdjansk Charkow Orel Taluga Twer packten sich die springenden Reihen der Bergwerke, stießen knallten grimmten in einem einzigen Feuertosen zusammen. (BMG 111f.)

Es bleibt im Fortgang der Handlung nicht bei dieser euroasiatischen Konfrontationslogik. Auch die interkontinentalen Bewegungen des Romans lassen sich kartographisch nach-visualisieren, etwa mithilfe eines kartographischen Figuren-Duos von ostasiatischem Bogen und westamerikanischem Pfeil.<sup>23</sup> Die eigentlich zukunftsweisende Ausrichtung, die der Roman vorschlägt, entsteht indes durch einige eher unauffällige Triangulationen im Zusammenspiel der europäischen Stadtschaften; darin ergibt sich einerseits ein von England und Schottland aus spitz auf die Insel Island zulaufender spitzwinkliger Richtungspfeil, zum anderen aus den französischen Stützpunkten Nantes, Lyon und Toulouse ein breitwinklig Richtung Grönlandweisendes Wegzeichen.

## IV Die koloniale Mission

Mit der Rückkehr des in der Seele kranken Kriegers Marke beginnt in dem 3. und 4. Buch des Romans eine Grüne Revolution der Siedler-Bewegung, die autarke, nichttechnoide Lebensformen propagiert. Es kommt zur Vernichtung von Lebensmittelvorräten und Energiegewinnungs-Anlagen; ein neues Aufflackern von Kämpfen, sogar die gezielte und planmäßige Vernichtung von Überbevölkerung mithilfe von Strahlenwaffen und Brandwerfern sind die Folgen. Eine Generation von neuen Troubadours, Theater spielenden Gruppen aus afrikanischen Ländern, zieht mit ihrem Programm aus alten Legenden und Tiergeschichten durch die

Stadtschaften Europas. Die gespielten Fabeln und Märchen knüpfen an die Stoffe der ethnologischen Sammlungen eines Gustav Nachtigall, Friedrich Ratzel oder Leo Frobenius an,<sup>24</sup> während die Darbietungsweise sich der mündlichen, sanglichen Auftrittsform der Troubadourlyrik bedient oder zumindest mit ihr verglichen wird.

Zunehmend wird nicht nur die Bewegung der „Siedler“, sondern der öffentliche Diskurs insgesamt von dem Ziel der Aneignung oder Schaffung neuer Siedlungsräume bestimmt. Hoffnung keimt auf, als die Parole der Abschmelzung Grönlands zum Zwecke der Landgewinnung die Runde macht. Die geographische Ausrichtung nach Norden, nach Island und Grönland als den *white spots* der Haupthandlung, wird durch eine aus ethnographischer Überlieferung stammende Legende eingeleitet. „Damals“, in einer unbestimmten Vorzeit der Zukunft, trugen die Schlangen eine für die Menschen bestimmte Fabel mit sich herum, ein Märchen aus der Zeit der tropischen Indianer-Mythen. Diese Geschichte ist niemandes Besitz, weil sie zum kollektiven Gedächtnis gehört und immer wieder von Mund zu Ohr weiterläuft, aus einem Text in den nächsten springt, um bei Döblin literarisch aktenkundig zu werden:

Es gab ein fernes Land, das unter warmem Himmel mit fruchtbaren Bäumen in tiefster Ruhe lag. Die Menschen glänzten und verblichen wie Sonnenstrahlen. In diesem Land lebte ein großes sanftes Tier. Dicht und schwarz, war es von einem Pelz umhüllt. Es lagerte träge, ein Bär, in seiner Höhle. Da drangen Ungetüme mit Wut, Wagen Waffen Geräten hinter sich, in das Land. Mit Keulen und Beilen schlugen die Leute auf das träge sanfte Tier. Sein Fell war so dick, daß es nicht einmal knurrte. Man stieß es und zwickte es mit feurigen Zangen [...]. Als man die Höhle um den Bären zum Einsturz brachte, machte er sich auf die Wanderschaft. (BMG 351)

Der Bär, halb blind von den Feuerzangen, schnuppert Seeluft, wirft sich ins Wasser, schwimmt ins Offene. Ein Wassergeist unterwegs weist ihm die Richtung. Er sagt zum Bären: „Du mußt weiter schwimmen, nach Norden, wo es eiskalt ist, wo kein Sand ist, wo auch nichts wächst.“ (BMG 352) Der Bär, je weiter er schwamm, nahm eine zunehmende Helligkeit wahr.

Vom weißen unermesslichen Eis ging die Helligkeit aus. Er stieg aus dem Meer, schüttelte sich. Trottete, den Kopf abwärts, über die Eisplatte, vor eine Grotte, die eben zufror. Da kroch er hinein, legte sich. Er lag völlig ruhig. Keinen Schritt kam er über das Eis. Nur wenn er Hunger hat, bricht er ein Loch in die Grotte, fängt sich Fische auf dem Meer. (BMG 353)

<sup>23</sup> Feigenwinter: *Erzählte Räume*.

<sup>24</sup> Zu Döblins Quellenarbeit bei der Auswertung ethnographischer Materialien vgl. Sander: *Nachwort*, S. 773f.



Das Märchen von der Selbstrettung des Bären vor dem Angriff der bewaffneten Angreifer mit ihren Feuerzangen sucht und findet den Trost in der Sphäre endloser weißer Kälte. Gegen die feurige Wut hilft nur das Wegschwimmen, ein neues Heim bietet die friedlich und allmählich über dem bewegten Wasser sich schließende Eisdecke. So ist aus dem Bären südlicher Breiten der Eisbär geworden; seine Geschichte ist eine aitiologische Mythe, die den unterschiedlichen Klimazonen eine entlang der Wärme- und Kälte-Skala aufzureihende kausal-chronologische Abfolge zuweist. Die Botschaft ist klar, sie lautet: Auf nach Norden, ins gelobte Land. So ist mythisch bereits der Boden bereitet, auf dem sich die neue geographische Utopie der westlichen Weltgesellschaft des 27. Jahrhunderts formieren wird. „Man war noch im ungewissen über Einzelheiten des neuen Plans. Als eines Tages bei einer Beratung zu London das Wort Grönland fiel und augenblicklich die Seelen bezwang. Der Schleier war gefallen.“ (BMG 355)

Der Plan ist bizarr und kompliziert; dass er Begeisterung zu mobilisieren vermag, gar in die Tat umgesetzt wird, mutet selber schon hochgradig phantastisch an. Ziel des Unternehmens ist es, auf Grönland, der größten irdischen Insel, neues Siedlungsgebiet zu gewinnen und urbar zu machen. Hierfür müsste dieses arktische Terrain aber zunächst einmal von seiner hunderte von Metern dick auf dem Erdboden lastenden Eisschicht befreit werden. Um das Grönlandeis und das die Insel umklammernde Packeis auseinandersprengen und zum Schmelzen bringen zu können, werden immense Vorräte an lokal freisetzbare Wärmeenergie benötigt. Die Techniker der westlichen Stadtstaaten finden bzw. erfinden nun einen Stoff, den sie als hochkapazitiven Energiespeicher für eine solche Aufgabe heranzüchten und einsetzbar machen, eine Turmalin-Legierung. Diese wird in einem hephaistischen Stahlwerk zu einem riesigen metallisch-elastischen Netz zusammengeschmiedet, zu einem Turmalin-Schleier, der alles versengt, verschmilzt, einarbeitet und legiert, was sich ihm nähert, seien es Gesteine, Pflanzen, Tiere oder Menschen.

Man war darauf gekommen, sich der Turmaline zu bedienen um Wärme, die lose verschwimmende flüchtige Kraft, in die strengere feste der Elektrizität zu drängen. [...] Das zertrümmerte Gestein wurde gereinigt, die getrennten Bergarten geschmolzen, umkristallisiert. Man fertigte schleierartige Gebilde aus ihnen an. (BMG 429)

Das Unternehmen startet wie ein epochaler Kriegszug, mit dem Auslaufen einer hochgerüsteten Flotte. Islands Vulkane werden auf breiter Front mit wuchtigsten Explosionen aufgesprengt, die feurig hervorquellende Lava spaltet und teilt bald die ganze Insel in mehrere Stücke. In gigantischer Aufstellung rund um den Schauplatz eines neuen Urfeuers liegen die Schiffe und auf ihnen die Turmalin-schleier bereit, um den Energiestrom aufzunehmen und umzuwandeln.

Die Völker der Turmaline hingen, Geschöpf neben Geschöpf, elastisch schwingend da aneinander [...]. Sie waren es, die das strahlende Feuer der Vulkane an sich saugen sollten, ihre Glut in den Fluß der Elektrizität verwandeln, den sie dann später wieder auf Grönland in lockerer Glut aushauchen sollten. (BMG 429)

Die Aufsprengung Islands, ein technoutopisches Projekt nicht der Naturbeherrschung, sondern der Natur-Neuschöpfung, gleicht einem gigantischen, ins Globale erweiterten kolonialen Beutezug. Schon das Aussenden der Flotte und das In-Stellung-Gehen der Schiffe vor den Küsten der nördlichen Inseln sind kulturgeschichtliches Zitat; sie wiederholen jene Urszene der Landnahme Kolonialspaniens in Amerika. Gewaltsam erobert und angeeignet wird nun aber nicht ein terrestrisches Oberflächen-Phänomen und der daran geknüpfte territoriale Eigentumsanspruch, der neue Zugriff zielt tiefer. Indem aus der Erde das Feuer hervorgehoben, domestiziert und für weitere Usurpationen als Waffe nutzbar gemacht werden soll, greift mit diesen Island- und Grönland-Expeditionen die Menschheit nach dem mythischen Tat-Vorbild des Prometheus. Der von den Göttern das Feuer holte, ist der Heros des technischen Zeitalters. Die Umwälzung der Berge und Meere in Döblins Zukunftsroman ist eine Fortsetzung des Krieges und des Kolonialismus mit anderen, nämlich biochemischen und geologischen Mitteln. Hatte die alte Choreographie des Krieges westliche und östliche Großmacht im uralischen Feuer aufeinander losgejagt, so lässt die Menschheit, respektive ihre Ingenieure, nun die Elementarkräfte Feuer und Eis aufeinander los; dass die Menschheit selbst eine Epoche der geoplastischen Umschöpfung ihres unverfügbaren Besiedlungs-Grundes anordnet und tatsächlich ins Werk setzt, ist in Döblins Narration der bis dato unerhörte Gipfelpunkt an Hybris.

## Literaturverzeichnis

- Badenberg, Nana: „Art nègre. Picasso, Einstein und der Primitivismus“. In: *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*. Hg. v. Alexander Honold u. Klaus R. Scherpe. Bern u. a. 2000 (Zeitschrift für Germanistik. Beihefte; 2 [1999]), S. 219–248.
- Döblin, Alfred: „Bemerkungen zu *Berge Meere und Giganten*“. In: ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 49–60.
- Döblin, Alfred: *Berge Meere und Giganten*. Hg. v. Gabriele Sander. Düsseldorf 2006 (Sigle BMG).
- Döblin, Alfred: „Epilog“ (1949). In: ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 287–321.
- Döblin, Alfred: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Olten 1966.
- Döblin, Alfred: *Im Buch – Zu Haus – Auf der Straße. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke* (1928). Mit einer Nachbemerkung von Jochen Meyer. Marbach 1998.



- Döblin, Alfred: *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*. Hg. v. Anthony W. Riley. Olten 1982.
- Döblin, Alfred: *Wallenstein*. Kommentierte Gesamtausgabe. Hg. v. Erwin Kobel. Düsseldorf, Zürich 2001 (Sigle W).
- Feigenwinter, Cyrill: *Erzählte Räume in Alfred Döblins 'Berge Meere und Giganten'. Versuch einer kartographischen Lesart*. Lizentiatsarbeit, Deutsches Seminar der Universität Basel 2007.
- Humboldt, Alexander von: Ueber die gleichwarmen Linien. In: ders.: *Das große Lesebuch*. Hg. v. Oliver Lubrich. Frankfurt a. M. 2009, S. 114–133.
- Klotz, Volker: *Nachwort zu Berge Meere und Giganten*. Olten 1977.
- Lorf, Ira: *Maskenspiele. Wissen und kulturelle Muster in Alfred Döblins Romanen 'Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine' und 'Die drei Sprünge des Wang-lun'*. Bielefeld 1999.
- Luschan, Felix von: *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*. 3. Aufl. Berlin 1904.
- Mansfeld, Alfred: *Urwald-Dokumente. Vier Jahre unter den Crossflußnegern Kameruns*. Berlin 1908.
- Muschg, Walter: „Nachwort“. In: Alfred Döblin: *Wallenstein*. Hg. v. Walter Muschg. Olten, Freiburg i. Br. 1965.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 1978.
- Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*. Stuttgart 2001.
- Sander, Gabriele: „Alfred Döblins Roman 'Berge Meere und Giganten' – aus der Handschrift gelesen. Eine Dokumentation unbekannter textgenetischer Materialien und neuer Quellenfunde“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), S. 39–69.
- Sander, Gabriele: „Nachwort“. In: Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*. Hg. v. Gabriele Sander. Düsseldorf 2006, S. 766–793.
- Scherpe, Klaus R.: „Ein Kolossalgemälde für Kurzsichtige“. Das Andere der Geschichte in Alfred Döblins „Wallenstein“. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe (Hg.): *Geschichte der Literatur. Formen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990.

Elisabeth Heyne

## Die Stimmen der „Primitiven“ in Canettis *Masse und Macht*

Zur Kommunikation zwischen Erzähler und ethnologischem Material

*Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.<sup>1</sup>*

### I Einführung

Als Elias Canetti nach über dreißig Jahren Recherche, Planung und Umsetzung *Masse und Macht* schließlich veröffentlichte, sah er selbst es schon längst als sein eigentliches Haupt- und „Lebenswerk“ an.<sup>2</sup> Nur zu verständlich sind deshalb die Hoffnungen, die er mit seiner Arbeit verband, und auch die Enttäuschung über die fehlende Resonanz nach der Publikation im Jahr 1960. Die Forschung sieht diesbezüglich in der ungeklärten Gattungszugehörigkeit des Werkes eine der Hauptursachen; sowohl die Versuche, es dem poetischen Werk Canettis zuzuordnen, als auch eine ausschließlich sozialwissenschaftliche Lesart scheitern. Stattdessen wird durch immer neue Begriffe wie „poetische Anthropologie“,<sup>3</sup> „Gegenwissenschaft“<sup>4</sup> und „Gegendichtung“<sup>5</sup> versucht, der Hybridform von *Masse und Macht* und seiner Verweigerung von Kategorisierung Rechnung zu tragen.

Sicher ist es entscheidend für die Rezeption, das Werk zwischen Literatur und Wissenschaft zu verorten – es sollte jedoch dabei nicht vergessen werden, dass sich Canetti selbst gegen exakte Kategorisierungen und Systematisierungen

<sup>1</sup> Barthes, Roland: „La mort de l'auteur“. In: ders.: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984, S. 61–67, hier S. 65.

<sup>2</sup> Vgl. Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*. Frankfurt a. M. 1976, S. 7.

<sup>3</sup> Vgl. Barnouw, Dagmar: *Elias Canetti. Zur Einführung*. Hamburg 1996.

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich, Peter: *Die Rebellion der Masse im Textsystem. Die Sprache der Gegenwissenschaft in Elias Canettis 'Masse und Macht'*. München 1999.

<sup>5</sup> Schüttelz, Erhard: „Elias Canettis Primitivismus“. In: *Der Überlebende und sein Doppel*. Hg. v. Susanne Lüdemann. Freiburg i. Br. 2008, S. 287–312, hier S. 292.